Dieses Text-Repositorium enthält den ganzen Pilottext der website zu Geigenquartettbearbeitung von op. 15 inklusive der dort coupierten Seiten im historischen Kolland-Komentar

"auf den Strassen zu singen", Hanns Eisler, op-15
Hanns Eisler, op. 15 von 1929
hier bearbeitet als Hörmodell für 4 Geigen,
Hörmodell hier: https://archive.org/details/vierGeigen

Satzideen nach: "das Argument"-Sonderband Nr. 5, vom Juni 1974, Seite 329-332 (im hier verlinkten pdf-Format ansteuerbar als S. 335 - 338)

wesentlich genauer (vgl. die Liste der Textvarianten), mit der auffälligen Tendenz, sich - bei allem historisch-kritischen Absolutheitsgehabe für aufführungspraktische Fragen mit pedantischer Akribie im Rechthaben zu Nebensächlichkeiten zu verlieren, dafür aber...

ansatzweise dort
mit deutschem, englischen und russischen Text rekonstruiert nach den unvollständigen Angaben in der Werkausgabe 2018 (zum deutschen Text beflissen akribisch, zur internationalistischen Wirkung auf der letzten Seite kurz und mit Rechtschreibfehlern ein Rohtext angefügt, ohne Rythmisierungsangaben, ohne genaue Wiederholungsbezeichnung und weit weg von der Wiedergabe der Autorenidee zur Strophenverflechtung durch die 4 Stimmen , auffällig stief-mütterlich gemacht)

russich: "Ulica poi" von D. Usov hier in ISO-Transkription aus dem kyrillischen ins lateinische Alphabeth (unter Korrektur der 5 Rechtschreibfehler in der Universal-Edition von 2018)

englisch: "Sing in the streets" von Dal Rushkin

deutscher Text: David Weber

vgl. gesungen in Leipzig: https://www.youtube.com/watch?v=AAG1qdwjJlE

Partitur und Stimmen 20 Jan 2024el

hier zum Nachlesen die historischen Erklärungsversuche Hubert Kollands nach: "das Argument" Sonderband 5 vom Juni 1974:
S. 186 (im hier verlinkten pdf ansteuerbar als S. 192)
den „Straßenkindern" niedergeschlagen hat. Es ist die Straße, auf der die Werktätigen zur Arbeit gehen, aber auch die Straße, die sie selbst gebaut haben. Andererseits ist die Straße das Symbol für die Wegstrecke des Klassenkampfs, die „ans Ziel" führt, zum Ziel der sozialistischen Gesellschaft.
Drei Momente dieses Kampfes auf der Straße werden in den einzelnen Strophen umrissen, wobei sich beständig der konkrete und symbolische Gehalt der Straße durchdringen. Die erste Strophe beschreibt das Verhältnis der Arbeiterbewegung zu ihren Gegnern, der internationalen Aus-

beuterklasse, die zweite das Verhältnis zu den noch Abseitsstehenden und die Stärkung der Arbeiterbewegung, die dritte geht auf die Geschichte der Arbeiterbewegung ein und gedenkt derjenigen, die in den Fabriken physische und psychische Krüppel wurden und auf dem Weg der Befreiung umkamen. Dementsprechend lautet die letzte Zeile der dritten Strophe „Vorwärts" und nicht „Weg da!", wie in den anderen Strophen. Der Refrain enthält neben dem Hinweis auf das Kampfmittel des Streiks die Aufforderung, sich „die Welt von nah (zu) besehn", aus der die Erfahrung spricht, daß sich — bei genauem Hinsehen — so manches in der Welt als faul erweist.

Der Aufbau des Chorwerks folgt der Gliederung des Gedichts, es wechseln also jeweils Strophe und Refrain, der zur Betonung seiner Aussage wiederholt wird. Bei oberflächlicher Betrachtung entsteht der Eindruck eines gewöhnlichen Strophenchors. Die Verwendung derselben melodischen Gestalt für die jeweils ersten fünf Gedichtzeilen scheint dies noch zu bestätigen (T. 1—24, 72—94, 121—141). Die sechsten und siebten Zeilen dagegen sind unterschiedlich komponiert. Der ganze Chorsatz ist geprägt vom Gestus des Sprechens, fast ausschließlich herrscht syllabische Deklamation vor. Hinzu kommt der Marschcharakter von Rhythmus und Tempo („Beschwingtes Marschtempo [sehr scharf und energisch]"). Die Beweglichkeit der Deklamation und die Festigkeit des Marschcharakters verbinden sich zu provozierend widersprüchlicher Einheit.

Die Baßstimme der ersten vier Textzeilen in der ersten Strophe ist von Eisler als Hauptstimme gekennzeichnet. Ihr Profil wird vor allem durch trommelartige, auftaktige Rhythmen bestimmt. Langgezogene „Weg da!"-Rufe sind ihr als Kontrast gegenübergestellt. Sie beziehen sich — dem doppelten Gehalt von Straße entsprechend — sowohl auf die Aufforderung des Platzmachens vor einem Demonstrationszug als auch auf den Klassengegner allgemein. Durch diese Gegenüberstellung erreicht Eisler einerseits, daß die trommelartigen Rhythmen als Teil des Marschgestus auf die Hauptstimme beschränkt bleiben. Wären alle Stimmen gleich rhythmisiert, bestünde die Gefahr, daß sich die dumpfe Wirkung eines Militärmarsches im Gleichschritt einstellte. Andererseits ist dadurch ermöglicht, daß alle Stimmen gemeinsam das Chorwerk eröffnen. Der alleinige Anfang der Baßstimme würde dem Gehalt des Textes widersprechen.

Ab Takt 10 imitieren Sopran und Alt in einer melodischen Variante die Baß-Hauptstimme. Ihr markanter Einsatz, mit dem sie den Text der dritten und vierten Zeile übernehmen („Wir reißen ein Loch in den Himmel / Mit unserm, mit unserm Gesamg."), wird durch ein plötzliches Abbrechen des fortissimo zum pianissimo (bei „Weg da") in den drei Ober-

stimmen vorbereitet. Zugleich verhindert Eisler durch diesen dynamischen Kontrast, daß ein träger Klangbrei entsteht. „Die Aufgabe der Arbeitermusik wird es sein, die Sentimentalität, den Schwulst aus der Musik zu entfernen, da diese vom Klassenkampf ablenken."13

Während der fünften Zeile (T. 16—24) pausieren Sopran und Alt (die Kombination des Haupttextes mit „Weg da!" ist beendet), die Männerstimmen singen allein „Wir marschieren gegen die ganze Welt". Ihre Deklamation ist ungewöhnlich, jede Silbe ist besonders akzentuiert, unbetonte Silben fallen auf schwere Taktteile und ganze Noten, was zu entschiedenem

Singen und energischer Wirkung der Stelle führen soll. Während der nächsten Zeile (T. 24—30) vereinheitlicht sich die Deklamation in den einzelnen Stimmen und bei „Weg da!" (T. 30—36) ist sie zum erstenmal in allen Stimmen gleichlautend, was zur vollen Entfaltung des Chorklangs führt. In der Sopranstimme sind hier einige Melismen in Viertelnoten mit Sprüngen bis zu einer Oktave eingefügt (Takt 31—36; im letzten Takt vom Baß unterstützt), die sich in ihrer gestischen Bewegung auf „Weg da!" beziehen und zugleich die rhythmische Gestaltung in halben Noten der vorherigen Takte auflockern. Musikalisch knüpfen sie an das ebenfalls gestischeMelisma in halben Noten bei „verdammt" an (Baß, T. 27).

Die chorsatzmäßige Anlage der ersten Strophe wechselt schrittweise von einer eher polyphonen Stimmanordnung zu einer homophonen, die alle chorischen Mittel zusammenfaßt und zum Refrain führt. Sein Tempo ist „Breiter als das Hauptzeitmaß; grob und schwerfällig"13. Kennzeichnend für den Refrain ist die sich unablässig wiederholende rhythmische Figur des Basses (in den ersten Takten vom Alt unterstützt), die — wie der Anfangsrhythmus in der Hauptstimme der Strophen — an trommelartigen Rhythmus erinnert. Beide Rhythmen sind fast ausschließlich mit Tonwiederholungen verbunden. Dennoch sind beide Rhythmen in ihrer Struktur verschieden.

Nach der ersten Refrainzeile ist im Tenor als Vorgriff auf die dritte Strophe „Vorwärts Brüder!" zur Verstärkung eingefügt (T. 43/44). Durch die relativ hohe Stimmlage des Tenors an dieser Stelle — bei gleichzeitigem Stillstand von Sopran und Alt — ist er hier die führende Stimme. Den Worten „von nah besehn!" ist die Anweisung „etwas breit" beigegeben, wohl um einerseits durch Dehnung des Tempos „von nah besehn!" zu betonen, das „Näherhinsehen" anzudeuten und um andererseits der Aufforderung „Auf, ihr Brüder . . ." bei der Wiederholung des Refrains größere Wucht zu verleihen. Diese Anweisung findet sich nicht bei den Refrains der zweiten und dritten Strophe. Der Grund dafür ist, daß sich an diesen nicht wiederholbaren Effekt, soll er nicht zur Phrase werden, nach der Wiederholung des Refrains noch 22 Takte anschließen, die den Gedanken „Diese Welt woll'n wir uns mal von nah besehn!" noch weiter ausführen, die Aufforderung des „Genau-Hinsehens" gleichsam aufgreifen und im Chorsatz gestisch verwirklichen (T. 51—72). Der Chor wechselt damit sein Subjekt: repräsentierte er bisher den bewußten Teil der Arbeiterbewegung, so nimmt er nun die Position der von ihm Aufgeforderten ein und zeigt ihr Reagieren.

Im Kontrast zum vollen Chorklang des Refrains nimmt der erste Baß als einzelne Stimme die letzte Refrainzeile im piano nochmals auf. Seine

Tonfolge ist die Umkehrung der Sopranstimme im Refrainkern bei „Auf, ihr Brüder" (T. 37/38). Der beigefügte Hinweis „dumpf" (T. 51) zielt auf einen Stimmklang, der auf das noch unklare Bewußtsein der deshalb noch abseitsstehenden Arbeiter verweist. Dem gegenübergestellt sind zwei kurze, schneidende „Weg Da!"-Rufe des Tenors im Fortissimo. Der zweite Baß ergänzt diese Rufe mit seinem in dumpfem piano und in tiefer Stimmlage gesungenen „Weg da!" so, als hätte er die Bedeutung der hart akzentuierten Tenorrufe noch nicht ganz begriffen. Hieran schließt sich die mehrmalige Wiederholung von „diese Welt" an, die Beschäftigung mit

„dieser Welt" wird ausgeführt, der Prozeß des Erkennens „dieser Welt" musikalisch umgesetzt. Gleichsam die bisherige Betrachtung zusammenfassend setzt die kleine Trommel, ein musikalisches Symbol der Revolution[14], zu einem kurzen Solo ein, das mit zwei mächtig crescendierenden Wirbeln endet.

Durch diese Erweiterung des Refrains erreicht Eisler eine inhaltliche Verbindung mit der zweiten Strophe. Seine Vertonung interpretiert den Text als Prozeß, durch den verdeutlicht wird, warum und wie sich die Arbeiterbewegung verstärkt. Der Text der zweiten Strophe konstatiert dies lediglich, Eislers Ergänzung jedoch begründet diesen Prozeß. Dies geschieht durch Anwendung der Dialektik: der Gehalt des Anfangs der zweiten Strophe wird zur Negation der Negation (Refrainerweiterung) der Refrainaufforderung „Auf, ihr Brüder . . . " .

Nach dem markanten Einschub der kleinen Trommel setzen Sopran, Alt und Tenor im Pianissimo und Tempo des Anfangs mit der zweiten Strophe ein (T. 72). Der Baß pausiert während der vier ersten Zeilen. Dadurch entsteht ein heller Chorklang (der Tenor hat zumindest während der ersten beiden Zeilen eher den Charakter einer zweiten Altstimme[15]), der im Kontrast zum dumpfen Klang des Basses im erweiterten Refrainteil steht. Dieser Pianissimo-Anfang verdeutlicht, wie diszipliniert Eisler mit der Dynamik umgeht. Der zuversichtliche Gehalt des Textes führt Eisler dazu, den Satztypus der homophonen Deklamation aufzuhellen, was sich etwa in der Baßlosigkeit, im Umgang mit der Harmonik, in den Synkopen des Tenors (T. 78) u. a. zeigt; er veranlaßt ihn aber nicht, in ein grölendes, sich auf die Schulter klopfendes Forte auszubrechen, wie dies im Männerchorstil sonst durchaus üblich wäre. Nicht Dumpfheit, sondern zunehmendes Wissen ist die Ursache für den Zuwachs der Arbeiterbewegung.

Die während der ersten beiden Zeilen eher homophon zusammengefaßten Stimmen verselbständigen sich im Laufe der folgenden. Die bisherige Hauptstimme im Sopran wird vom Tenor mit einer aus lapidaren ganzen Noten bestehenden Tonfolge so gewichtig kontrapunktiert (T. 81—87), daß der Sopran als Hauptstimme durch den hervortretenden Tenor zurückgedrängt wird. Der Text des Tenors besteht aus der zu einer Zeile zusammengezogenen dritten und vierten Zeile. Diese Verkürzung erscheint merkwürdig angesichts der Hervorhebung des Tenors. Der Grund hierfür dürfte darin bestehen, daß Eisler in betonten ganzen Noten das musikalische Mittel sah, um der Forderung der dritten und vierten Zeile Nachdruck zu verleihen. In Anbetracht der Silbenzahl wäre der kontrapunktierte Tenor jedoch länger geworden als die aus der ersten Strophe übernommene Sopranstimme. Nur durch Verkürzung des Textes konnte somit die über-

einstimmende Dauer von Sopran und Tenor erzielt werden. Der Gehalt des Textes führte zur Wahl eines bestimmten musikalischen Mittels, das seinerseits die Änderung des Textes nach sich zog, um dem musikalischen Anknüpfungspunkt an die erste Strophe, dem Sopran in der Länge entsprechen zu können. Die so entstandene Tenorstimme erhält auf diese Weise musikalisch und textlich den Charakter einer Losung, was begründet, daß sie den Sopran als Hauptstimme ablöst.

Mit der fünften Zeile („Wir marschieren Tag um Tag bis ans Ziel!") setzt der Baß (T. 88) mit der schon aus der ersten Strophe bekannten Ton-

folge (Tenor Takt 16 ff.) im piano wieder ein. Auf das Wort „Tag" (T. 91) vollführt er ein schnelles Crescendo bis zum forte, wodurch der nachfolgende Text („bis ans Ziel") gleichsam nähergerückt wird. Die beim Baßeinsatz pausierenden Alt- und Sopranstimmen folgen ihm schon wenige Takte später (T. 90/91) mit dem Text der sechsten Zeile („Verdammt, wer nicht mit uns mitmarschieren will!"), wobei der Alt bei dem Wort „Venlammt" auf das gestische Melisma derselben Textstelle in der ersten Strophe zurückgreift (Baß, T. 27). Durch die fast gleichzeitige Vertonung der beiden Zeilen werden sie einander gegenübergestellt und erhalten dadurch eine besonders enge Beziehung.

In den folgenden Takten wird nun in den zusammengefaßten Oberstimmen der Inhalt der sechsten Zeile — die ablehnende Bewertung der Abseitsstehenden — durch sich verdichtende Wiederholungen des Wortes „mitmarschieren" (T. 93—99) umgewandelt in die Aufforderung, sich in den Zug der Demonstration und der Arbeiterbewegung einzureihen. Eisler knüpft dabei an seinem Publikum vertraute Sprechchöre bei Straßendemonstrationen an. Dieser Umschlag der Bedeutung wird erreicht durch die Herauslösung dieses Wortes durch allmähliche musikalische Abspaltung aus der Tonfolge der sechsten Zeile. Das so entstandene Text- und Melodiesegment „Mitmarschieren!" verweist auf die Sprechchöre der Straße. Die Aufforderung bleibt in Beziehung zur fünften und sechsten Zeile, aus denen sie dialektisch hervorgegangen ist und deren Konsequenz sie bildet. Der Erfolg dieser Aufforderung manifestiert sich in den durch punktierten Rhythmus und die Harmonik geschärften und gleich deklamierten „Weg da!"-Rufen (T. 100—103). Eisler verzichtet diesmal auf die gestische Melismatik bei der analogen Stelle der ersten Strophe. Stattdessen ist jede Note mit doppelter Betonung versehen, die Aufführungsanweisung lautet „Furioso, drängend". Die kleine Trommel ergänzt mit einem kurzen, rasch an Lautstärke zunehmenden Wirbel die Rufe und leitet zum Refrain über, der bis auf einige Betonungsveränderungen dem Refrainkern der ersten Strophe entspricht.

Im Gegensatz zur zweiten Strophe, deren Anfang von den Frauenstimmen bestimmt wird, sind die vier ersten Zeilen der nun folgenden dritten Strophe den Männerstimmen zugeteilt (T. 119—137). Gerade diese Strophe zeigt, wie sehr Eisler bemüht ist, sich von der Sentimentalität der im DASB üblichen „Tendenzchöre" abzusetzen, zu der der Text hätte Anlaß geben können. Der Marschgestus der Hauptstimme im Tenor mit ihrem trommelartigen Rhythmus steht dem schon entgegen. Jedoch genügt dies Eisler nicht. Er verwendet in der dritten und vierten Zeile (Tenor T. 120—137) die Sopran-Variante der Hauptstimme (Sopran T. 10—17),

die in der ersten Strophe die Baß-Hauptstimme kontrapunktiert (T. 8—16). Diese Variante unterscheidet sich vor allem durch ausgeprägteren trommelartigen Rhythmus von der Hauptstimme, der in Takt 132/33 auch auf die Begleitstimmen ausgedehnt wird. Der dem Tenor beigefügte wiederholte Hinweis auf „piano" soll die in solcher Lage gern gepflegte Stimmseligkeit des „Kollektivcarusos" verhindern16. Zudem wird die ganze Hauptstimme von einer an Sprüngen reichen Baßstimme kontrapunktiert.

Mit der fünften Zeile (T. 135) setzen die Frauenstimmen wieder ein, wobei die schon bekannte Tonfolge von „Wir marschieren. . ." (Tenor T.

16—24, Baß T. 88—94) diesmal im Sopran steht. Zum erstenmal singt der ganze Chor diese Zeile. Der Baß kontrapunktiert die übrigen Stimmen, indem er den trommelartigen Rhythmus des Refrainkerns aufgreift. Er stellt dadurch eine Verbindung zwischen Refrainlosung und der fünften Zeile her, er zeigt auf, worauf die Losung des Refrains zielt, nämlich auf die wachsende Stärke der Arbeiterbewegung. Zugleich lockert der Baß mit seinem Trommelrhythmus die rhythmische Bewegung auf und steht damit im Gegensatz zur folgenden Zeile (T. 141—153), die in ganzen Noten vom Chor — trotz des lyrischen Untertons — relativ distanziert referiert wird, was gerade ihre eindringliche Wirkung ausmacht.

In die letzten Klänge dieser Zeile brechen, unterstützt vom an Lautstärke zunehmenden Wirbel der kleinen Trommel, die Männerstimmen mit „Vorwärts!"-Rufen ein (T. 154). Als Überleitung stellen sie die logische Verbindung vom Innehalten über der narbenreichen Geschichte der Arbeiterklasse in der sechsten Zeile zu der auf die Zukunft gerichteten Losung des Refrains her.

Um dem auffordernden Gehalt des abschließenden Refrains besonderen Nachdruck zu verleihen, hat ihn Eisler codaartig erweitert. Während der Wiederholung der ersten Refrainzeile verlangsamt sich das Tempo an der Textstelle „laßt nun alle . . . Arbeit . . . stehn!" (ab Takt 175), die den Grundrhythmus für den Marschgestus bildenden halben Noten münden in die „Mit größter Kraft" zu singenden ganzen Noten der letzten Refrainzeile ein. Die harmonische und melodische Bewegung hält inne, vier der sechs Stimmen (Alt und Tenor sind geteilt) halten während der acht Takte am Ton G bzw. e fest. Lediglich Baß und zweiter Alt vollführen eine geringfügige Bewegung, die in der Umspielung des Tones c und h, jeweils vier Takte lang, besteht[17]. Alle Chorstimmen befinden sich in einer Stimmlage, die der oberen Grenze des jeweiligen Stimmumfangs nahekommt. Die kleine Trommel vollführt anstelle der bisherigen Trommelwirbel kurze harte Schläge. All diese Faktoren lassen gleichsam den Atem anhalten und führen zu äußerster Anspannung und Konzentration[18], die sich vorläufig in dem plötzlichen pianissimo bei „nah besehn" löst (Takt 186). Noch zweimal wird dieser Textteil mit stets wechselnder Dynamik wiederholt, die nach raschem crescendo bzw. decrescendo auf das Wort „nah" ihren Hoch- bzw. Tiefpunkt hat. Diese dynamischen Kontraste — ein durchaus vertrauter Effekt auch in der Chormusik — sind hier kein reißerischer Selbstzweck, sondern haben gestische Bedeutung. Sie versinnbildlichen die Haltung des Genau-Hinsehens,, was mit Veränderung der Sehweisen und der Distanz zum betrachteten Objekt zusammenhängt. Dieser Gestus erinnert an die Filmtechnik der verschiedenen Kameraeinstellungen[19], die

in ihrer Abfolge neue Erfahrungen und Einsichten in „diese Welt" ermöglichen. (Seit 1927 schrieb Eisler Filmmusiken.) Nach diesen dynamischen Wechseln setzt der letzte Akkord des Chorwerks, vorbereitet von einem raschen Crescendo, hart akzentuiert schlagartig ein. Die Einsicht in „diese Welt" hat sich durch „von nah besehn" in die Entschlossenheit und Stärke der geeinten Arbeiterbewegung gewandelt, die „ans Ziel" führt, zur sozialistischen Gesellschaft.

III.

Überblickt man das Chorwerk im Ganzen, so wird deutlich, daß es

sich um mehr als einen simplen Strophenchor handelt. Vielmehr kann von einem durchkomponierten und variierten Strophenchor gesprochen werden. Momente, welche die Strophenform betonen, negieren und variieren, stehen sich gegenüber. Die Wiederkehr des festen Refrainkerns (T. 37—50; 106—119; 158—174) und die gemeinsamen einstimmigen Tonfolgen der ersten, zweiten (T. 1—8; 73—80; 122—129) und fünften Zeilen (T. 16—23; 88—94; 135—141) unterstreichen die Strophenform. Hingegen wird sie negiert durch die Refrainerweiterungen (T. 51—72; 175—196), die völlig verschiedenartige Vertonung der sechsten und siebten Zeilen (T. 24—36; 94—105; 141—157) und die Stimme der kleinen Trommel. Die unterschiedliche kompositorische Behandlung der gemeinsamen einstimmigen Tonfolgen von erster, zweiter und fünfter Zeile schließlich variieren die Strophenform, das heißt, sie weisen Züge auf, die einerseits die Strophenform — in den gemeinsamen einstimmigen Tonfolgen — und andrerseits das Prinzip der Durchkomposition — in ihrer unterschiedlichen Behandlung der Tonfolgen im Satzzusammenhang — berücksichtigen. Dasselbe gilt für die gemeinsamen einstimmigen Tonfolgen der dritten und vierten Zeilen (T. 8—17; 80—87; 129—137) mit dem Unterschied, daß in der dritten Strophe die Variante der dritten und vierten Zeile aus der ersten Strophe verwendet wird. So ergibt sich folgende Konstellation: Die in der ersten Strophe exponierte Hauptstimme im Baß der ersten vier Zeilen wird in der dritten und vierten Zeile mit ihrer eigenen Variante im Sopran kontrapunktiert. In der zweiten Strophe wird dieselbe Hauptstimme in der dritten und vierten Zeile in ihrer Eigenschaft als Hauptstimme vom kontrapunktierten Tenor überlagert. In der dritten Strophe schließlich wird die Hauptstimme in der dritten und vierten Zeile durch die Variante der Hauptstimme aus der ersten Strophe ersetzt. Im Gegensatz zu den anderen Strophen werden alle vier Zeilen der variierten Hauptstimme von der sprungreichen, markanten Baßstimme kontrapunktiert. Ein solches Kompositionsverfahren verweist auf Prinzipien, wie sie die Schönberg-Sphule tradierte und weiterentwickelte, vornehmlich auf die entwickelnde Variation (vgl. Beispiel 1).

Aber nicht nur in der Großstruktur verrät das Chorwerk diesen Einfluß, sondern auch in vielen Teilmomenten. In der Hauptstimme der ersten Strophe (Baß, T. 1—16) z.B. sind Elemente des Rhythmus und der Tonhöhe mit Hilfe der entwickelnden Variation zu einer Tonfolge so zusammengefügt, daß die in der Hauptstimme vorhandene Periodenstruktur

aufgelockert wird und ihre verbrauchten Züge ablegt. Die Gliederung in Vorder- und Nachsatz erfolgt mit der Viertelpause in Takt 8. Beide Teile beginnen mit rezitativartigen Tonrepetitionen, die auf einem eintaktigen Grundrhythmus basieren. Aus ihm sind mindestens drei rhythmische Varianten gewonnen, die infolge ihrer Verwandtschaft den einheitlichen Marschgestus ergeben, aber wegen ihrer Unterschiede plumpe Marschmonotonie verhindern[20].

Die Tonhöhenstruktur ist neben den Tonrepetitionen auf Spitzen- bzw. Tieftöne hin konzipiert. Sie werden in ihrer Bedeutung durch die ganzen Noten der vergrößerten Grundrhythmen und durch metrische Akzente unterstrichen und ergeben die chromatische Tonfolge g-Gis-a. Der mittlere Ton variiert durch Oktavversetzung die schrittweise Entfaltung der Spit-

zentöne nach der Tiefe hin.
Die Tonhöhenstruktur ihrerseits ergänzt die Variierung der Rhythmen. Das zweimalige Auftreten des Grundrhythmus zu Beginn der ersten Phrase des Vordersatzes ist mit Tonrepetition verbunden. Sein Erscheinen in der zweiten Phrase dagegen ist mit Sekundschritt und Quartsprung kombiniert. Zu Beginn des Nachsatzes schließlich herrscht zwar wieder Tonrepetition vor, jedoch wird der Nachsatz — entgegen dem Vordersatz — mit langem Auftakt als rhythmischer Variante eröffnet, erst dann folgt der Grundrhythmus. Zusätzlich ist die Betonung von Grundrhythmus und seiner Variante gegenüber dem Vordersatz verändert.
Die durchschimmernde Periodengliederung der Hauptstimme wird jedoch nicht nur durch die trommelartigen Rhythmen und Prinzipien der entwickelnden Variation relativiert, sondern auch durch die ihr gegenübergestellten „Weg da!"-Rufe. Keiner der unterschiedlich langen fünf Rufe bis Takt 10 stellt die bloße Wiederholung eines vorausgegangenen dar, vielmehr entwickeln sie sich auseinander durch Veränderung von Tonhöhe, Rhythmus, Textverteilung, Dynamik und Harmoniefolgen. Jedoch ist ihre Veränderung so gehalten, daß sie die Hauptstimme nicht erdrücken.
Die nach diesen Rufen im Sopran einsetzende Variante der Hauptstimme ist besonders vom Grundrhythmus geprägt. Ihr melodischer Verlauf ist so abgeändert, daß sie auf dem Ton a endet. Da die Hauptstimme im Baß jedoch auf e schließt und der Tenor mit der fünften Zeile vor Beendigung der vierten einsetzt, führt dies zur Verschränkung mit dem Neuansatz der nächsten Zeile der in den einzelnen Stimmen angelegten Kadenz. Die Harmonik des Chorwerks ist auf den Grundton E bezogen und überwindet die eingeschliffenen Kadenzfloskeln der Dur-Moll-Tonalität durch modale Elemente.
Der Verlauf der Baßstimme legt die Kadenzierung nach e-moll nahe, der Terzquartakkord von H-Dur in Takt 14 hätte dann Dominantfunktion. Die Sopranstimme dagegen verweist auf die Kadenzierung nach a-moll, wodurch der letzte Baßton e der Hauptstimme Dominantfunktion und der erste Baßton a der fünften Zeile Tonikafunktion erhielte. Der im Takt 16 mit der fünften Zeile einsetzende Tenor verhindert dies jedoch, da er im darauffolgenden Takt statt des scheinbaren Tonikaquinttons e die Sixte ajoutée fis aufweist. Somit ist zwar die Stimmführung der Außenstimmen kadenzartig, die sich ergebenden Harmoniefolgen stehen dem jedoch entgegen. Die Stimmführung wird einerseits dem Abschluß der Periode ge-

recht, andrerseits stellen die Harmoniefolgen und der vor Beendigung der vierten mit der fünften Zeile einsetzende Tenor die Verbindung zur folgenden Zeile her. Eislers Hinweis „Nicht nachlassen im Tempo" und das Crescendo[21] gegen Ende des Soprans (Takt 15—17) zielen gleichfalls auf den nahtlosen Anschluß.
Dieses verfremdende Verfahren knüpft einerseits an traditionelle Hörgewohnheiten an, widerspricht ihnen aber andererseits deutlich und führt so zur Erneuerung verbrauchten Materials. Bei der analogen Stelle in der dritten Strophe (Takt 135/36) verfährt Eisler dementsprechend, während in der zweiten Strophe dem zuversichtlichen Gestus gemäß eine Kadenz stattfindet. Der Einsatz des Basses mit der fünften Zeile hebt sich dadurch deutlich von den vorhergehenden Zeilen ab, was für die Kombination von

fünfter und sechster Zeile und der daraus entwickelten Aufforderung „Mitmarschieren!" wichtig ist. Am Ende des Refrainkerns existiert ebenfalls eine Divergenz von Stimmführung und Harmoniefortschreitung durch Vorhaltbildung. Der Sopran Takt 49/50 müßte mit Baß und Tenor Takt 48/49 zusammentreffen.
Vergleicht man die Momente, die — sich gegenseitig bedingend und ergänzend — die Strophenform betonen, negieren und variieren, mit den ihnen zugrundeliegenden Gedichtzeilen, so stellt sich heraus, daß das unterschiedliche Verhältnis zur Strophenform mit dem Gehalt der Zeilen zusammenhängt. Der zustandegekommene Aufbau des Chorwerks ist somit spezifischer Ausdruck des Gedichts, jedoch nicht einfach sich selbst vollziehender Ausfluß des Textes, sondern das Ergebnis von Eislers bewußter Interpretation[22] des Gedichts mit seinen musikalischen Mitteln. Dies geschieht durch Hervorhebung und Zurücknahme des Textes und das Herausarbeiten von Verbindungen und Gegensätzen innerhalb des Textes mit musikalischen Mitteln in Wechselwirkung untereinander und mit dem Gesamtgestus des Chorwerks.
Die ersten vier Zeilen handeln jeweils von der Straße, wobei jede Strophe einen besonderen Aspekt entfaltet, der mit dem der anderen Strophen zusammenhängt. Die gemeinsame Hauptstimme mit ihrem Marschgestus ist der Ausdruck für den gemeinsamen Ausgangspunkt „Straße", die unterschiedliche Vertonung der Hauptstimme trägt den verschiedenen Aspekten davon in den einzelnen Strophen Rechnung. Vor allem die dritten und vierten Zeilen führen dieses Besondere in jeder Strophe weiter aus. Dem entspricht das Hinzutreten der Variante und der kontrapunktierten Tenorstimme in der ersten und zweiten Strophe bzw. der Ersatz des Nachsatzes der Hauptstimme durch die Variante, verbunden mit der kontrapunktierenden Baßstimme in der dritten Strophe. Der Gehalt der einzelnen fünften Zeilen ist nahezu identisch, dem entspricht wiederum die gemeinsame Tonfolge in allen drei Strophen[23]. Die unterschiedliche Komposition derselben Tonfolge gewinnt ihre Berechtigung daraus, daß die einzelnen Zeilen im Kontext der Strophen jeweils etwas veränderte Bedeutung erhalten. Der Gehalt der sechsten Zeilen ist sehr verschieden, deshalb besteht auch zwischen ihnen keine kompositorische Gemeinsamkeit.
Der Refrain schließlich mit seinem festen Kern bringt den auffordernden Losungscharakter zum Ausdruck. Eventuelle Veränderungen konnten nicht durch Eingriffe in den musikalischen Satz dieses Kerns erfolgen — der

Losungscharakter wäre dadurch zerstört worden —, sondern allenfalls durch Refrainergänzungen. Die Erweiterung bzw. Nichterweiterung des Refrainkerns steht jedoch im Zusammenhang mit dem Gehalt der Strophen. Die Nichterweiterung des Refrains der zweiten Strophe z. B. ergibt sich äus der von Eisler auskomponierten Aufforderung „Mitmarschieren!" in der zweiten Strophe, eine Erweiterung wie beim ersten Refrain würde von der im Anschluß an die zweite Strophe wichtigen ersten Refrainzeile („Auf, ihr Brüder, laßt nun alle Arbeit stehn!") ablenken, welche die Aufforderung „Mitmarschieren!" fortsetzt. Dieser Zusammenhang zeigt sich auch darin, daß der Aufführungshinweis am Ende der zweiten Strophe — nicht wie bei der ersten „molto ritardanto" (Takt 35), sondern — „Furioso, drängend" lautet (Takt 101). Auch fehlt die Zäsur zwischen Strophe und Refrain, wie sie in der ersten Strophe vorhanden ist (Takt 36), zweite Strophe und

Refrain werden dadurch eng miteinander verbunden.
Die dritte Strophe führt diese Entwicklung weiter, indem sie in der nun sechsstimmiggehaltenen fünften Zeile „Wir marschieren . . . bis ans Ziel" trommelartigen Rhythmus des Refrains als Kontrapunkt verwendet (T. 136-—139). Die Erweiterung im Refrain der dritten Strophe schließlich faßt das Bisherige zusammen und bildet einen Gegensatz zur Erweiterung der ersten Strophe und ist zugleich deren Fortsetzung. Zwar ist diese Refrainerweiterung zunächst von der musikalischen Gattungstradition her nahegelegt und wegen des als Abschluß des Chorwerks ungeeigneten Refrainkerns sogar notwendig, die tatsächliche Ausführung und Ausfüllung jedoch steht im Zusammenhang mit Gehalt und Aufbau des ganzen Chorwerks.
Hatte die Erweiterung des ersten Refrains das allmähliche Begreifen „dieser Welt" zum Inhalt, so ist im Refrain der dritten Strophe dieser Prozeß im Rahmen des Chorwerks abgeschlossen, das dumpfe piano des Basses in der Refrainerweiterung zur ersten Strophe ist der angespannten Entfaltung des Chorklangs im dritten Refrain gewichen. Die Entschlossenheit der Arbeiterbewegung, sich aus ihrer gesellschaftlichen Lage zu befreien, ist deutlich im abschließenden Refrain enthalten, sie ist das Ergebnis der wachsenden Einsicht und Einigkeit der Arbeiter, ein Prozeß, der in der zweiten und dritten Strophe ausgeführt wurde. Ohne diese dazwischenliegenden Strophen wäre die Refrainerweiterung der dritten Strophe inhaltlich nicht hinreichend begründet. Indem Eisler diesen Prozeß und das schließliche Ergebnis mit den Mitteln der Musik gegenüber der Realität vorwegnimmt, gewinnt das Chorwerk Lehrcharakter.

IV.

Eislers relativ komplexes Kompositionsverfahren im Umgang mit verhältnismäßig einfachem Material stellte die Chöre dennoch vor beträchtliche Aufführungsschwierigkeiten. Eislers Chöre waren „durch ihre moderne Faktur äußerst schwer zu singen" und verlangten „von den Sängern ein Höchstmaß an Probenfleiß und Disziplin"[24].
Als ein Moment, um diese Schwierigkeiten zu überwinden, schlug Eisler die Vergrößerung der Chorvereinigungen vor. „Zur Aufführung interessanter neuer Arbeiten sind große Massen von Sängern erforderlich. Ein

kleiner Chor von 30—50 Leuten ist im Vorhinein weniger in der Lage, Schwierigkeiten musikalischer Art zu überwinden, als große Vereine. . . Der Zusammenschluß der kleinen Vereine zu großen leistungsfähigen Körpern ist die Grundbedingung in der Entwicklung der Arbeitersängerbewegung. "[25]
Was von der Schönberg-Schule aus als relative Zurücknahme des technischen Standards der Komposition erscheint, bedeutet jedoch für die DASB-Chöre, die hier stellvertretend für die Bevölkerungsmehrheit stehen, beträchtlichen musikalischen Fortschritt durch die Verwendung neuer, realistischer Inhalte und Kompositionsverfahren und dadurch erneuertes musikalisches Material. Durch die Bezugnahme auf die gesellschaftliche Realität und die Benutzung moderner, aber auf relativ einfaches Material angewandte Kompositionsverfahren hat Eisler Chorwerke geschaffen, die unter den Bedingungen des Spätkapitalismus einen realen Beitrag zur Minderung des Musikanalphabetismus darstellen.
Trotz dieser vom Standpunkt der Dodekaphonik relativen Zurück-

nahme äußerte sich der Schönberg-Schüler Anton von Webern in einem
Brief aus dem Jahre 1929 positiv über Eislers Kompositionen, die zum
damaligen Zeitpunkt vor allem aus Arbeiterchören bestanden. Webern
bereitete damals gerade eine Aufführung von „Auf den Straßen zu singen"
im Wiener Arbeiter-Singverein vor. „Ihre letzten Arbeiten gefallen mir
sehr! Daß Sie Ihnen selbst — wie Sie sagen — ‚merkwürdig' vorkommen,
ist mir das allerbeste Zeichen! Ich finde sie in jedem Momente durchaus
originell, ursprünglich! Ungemein schön in der Erfindung. Vorläufig nur
das. Ich habe mir viel gedacht dabei."26

Daß Eislers Chöre Webern zum Denken angeregt hatten, dürfte für
Eislers Intentionen ein beachtenswertes Kompliment sein.

Betrachtet man die Berichterstattung der Zeitungen über die Eislerschen
Chöre und besonders die über op. 15, so überrascht die breite Zustimmung.
Im Berliner Börsen-Courier schreibt der Mentor der Neuen Musik, Heinrich Strobel, über die Chöre von op. 15, daß die Chorsätze von Hanns
Eisler „in jeder Hinsicht mit dem bequemen Gesangsvereinsstil brechen.
Sie sind im Stofflichen bewußt tendenziös, von einer aufrüttelnden, revolutionären Agressivität. Die Musik hat eine außerordentliche Kraft, sie ist
in der melodischen Führung plastisch, im Harmonischen neuartig und
interessant. Eisler sagt sich mit diesen Stücken völlig von der Esoterik des
Schönbergkreises los und gelangt zu einer greifbaren, formal klar disponierten Haltung. Natürlich erkennt man auch da noch den Schüler
Schönbergs, vor allem in den zackigen Ausdruckslinien. Aber ein rhythmisch so scharf konturiertes, zügiges Stück wie die an das russische Volkslied anklingende ‚Bauernrevolution' — das hätte man noch vom Eisler
der Zeitungsausschnitte' nicht erwartet. . ,"2 7

Mitte 1929 erschien bei der Universal-Edition, die schon früher Werke
von Eisler in ihr Verlagsprogramm übernommen hatte, ein Heft mit Arbeiterchören Hanns Eislers, darunter das noch nicht aufgeführte Chorwerk
„Auf den Straßen zu singen". In „Berlin am Morgen" heißt es dazu in
einer Notiz (24. 8. 29): „Keine Ehre für den opportunistischen Beirat und
den Vorstand des Deutschen Arbeitersängerbundes, daß diese ersten inhaltlich und künstlerisch vollwertigen proletarischen Chöre — obwohl der
Komponist sie ursprünglich dem Verlag des Arbeitersängerbundes ange-

boten hat — in einem linksstehenden bürgerlichen Musikverlag herausgebracht werden mußten."28

Etwa um dieselbe Zeit erschien in der Musikzeitschrift „Melos" eine
halbseitige Anzeige der Universal-Edition mit der Uberschrift: „Die erfolgreichen Chöre von Hanns Eisler", die — versehen mit marktschreierischen
Partikeln aus Zeitungsberichten — die Auslieferung von op. 13, 14, 15 und
17 ankündigt29.

Am Sonntag, den 1. 12. 1929 erfolgte in der Berliner Musikhochschule
die erste Aufführung von „Auf den Straßen zu singen" zusammen mit der
von „Der Streikbrecher", „An Stelle einer Grabrede" und Arbeiterchören
von Kurt Weill. „Die Welt am Abend" schrieb darüber:

„ D i e K o n z e r t e des Berliner Schubertchores u n t e r L e i t u n g von
Karl Rankl
sind seit dem vergangenen J a h r ein Ereignis, das nicht n u r in
proletarischen,

s o n d e r n auch in bürgerlichen Kreisen schon g r o ß e B e a c h t u n g findet . . .
M a n h a b e es mit qualifizierten K o m p o n i s t e n zu tun, u n d es h a n d e l e sich
hier nicht n u r um T e n d e n z m u s i k , s o n d e r n u m ,neue Wege' der volkstüm-
lichen Musik im allgemeinen, d u r c h sie sollen neue Volksschichten erfaßt
werden, neues Absatzgebiet erschlossen, n e u e A b n e h m e r g e f u n d e n werden,
die also neue Profite f ü r die Verleger a b w e r f e n So denkt m a n d a r ü b e r
im bürgerlichen Lager.
Für die M a s s e n b e d e u t e n aber diese C h ö r e B e k e n n t n i s zu proletarisch-
r e v o l u t i o n ä r e m Klassenbewußtsein: K o m p r o m i ß l o s und unerbittlich müßten
sie nicht in einem bürgerlichen Verlage erscheinen, u n d ihm die Gewinne,
die diese C h ö r e bald e i n b r i n g e n w e r d e n , zufließen. D e r S c h u b e r t c h o r er-
b r a c h t e den s c h l a g e n d e n Beweis d a f ü r , d a ß die W e r k e sowohl musikalisch
als inhaltlich den A u s f ü h r e n d e n u n d den H ö r e r n a n g e p a ß t waren. Man
verfolgte die einzelnen G e s a n g s s t r o p h e n , Verse u n d W o r t e mit gespann-
tester A u f m e r k s a m k e i t . . . zuletzt die C h ö r e von Hanns Eisler voller ur-
wüchsiger K r a f t , Verbitterung — und einer p r o l e t a r i s c h e n Lyrik (,An
Stelle einer G r a b r e d e ') , die nicht wie die bürgerliche Gefühlssentimentali-
tät trieft, sondern durch n a c k t e u n d objektive T a t s a c h e n in u n s die zar-
testen G e f ü h l e mitschwingen läßt. Geistreich u n d scharfe Satire, d i e jeden
Z u h ö r e r aufzurütteln i m s t a n d e ist u n d z u m S c h l u ß ein Demonstrationslied
(,Auf den Straßen zu singen', ,Auf ihr B r ü d e r , l a ß t die Arbeit steht!
Diese Welt woll'n wir u n s mal von n a h besehn!'), mit d e m sich die gigan-
tische Masse durch die Welt wälzt, sich riesig a u f t ü r m e n d mit einer Klang-
gewalt, die rein akustisch e r s c h ü t t e r t . " 3 0
Unter der Überschrift „Ein vorbildliches Arbeiterkonzert" stellte die
Zeitung „Berlin am Morgen" fest:
„ W e r k e von H a n n s Eisler u n d Kurt Weill w u r d e n a u f g e f ü h r t . Und
diese Gegenüberstellung w a r sehr gut. D e n n w ä h r e n d m a n bei H a n n s Eisler
den wirklichen K ä m p f e r spürt, der d u r c h seine G e s ä n g e die M a s s e n auf-
peitscht, hat m a n bei Kurt Weill d o c h n u r d a s G e f ü h l d e r A u f l e h n u n g

gegen etwas U n a b ä n d e r l i c h e s , welcher T e n d e n z sich d e r songartige Rhyth-
m u s seiner L i e d e r d u r c h a u s a n p a ß t . " 3 1
Zu einer ähnlichen Einschätzung der Weillschen Chöre gelangte die „Vossische Zeitung":
„ A r b e i t e r c h ö r e von H a n n s Eisler sind keine V i r t u o s e n s t ü c k e des Chor-
satzes — sie sind ein Apell, sind M a n i f e s t a t i o n e n eines Massenwillens.

Als Verfechter dieses Willens ist Eisler j e d e s W o r t seiner C h ö r e wichtig,
als Musiker weiß er jedes W o r t so zu placieren, d a ß es im A n s t u r m der
G e g e n s t i m m e n nicht untergeht, d a ß j e d e Silbe deutlich bleibt. Sein S t r e i k -
brecher' ist von einer bis z u m F a n a t i s m u s gesteigerten Besessenheit d e r
Idee diktiert. A b e r dieses Diktat hat ein n ü c h t e r n a b w ä g e n d e r Intellekt
so ü b e r p r ü f t , d a ß j e d e I n t e r p u n k t i o n , j e d e S a t z s c h i e b u n g ihren b e r e c h -
tigten Sinn hat. Ein kalter V e r s t a n d u n d ein heißes H e r z e r k ä m p f e n sich
die g r o ß e Wirkung. D a ß das Stück a u c h in Kopf u n d H e r z e n der Inter-
preten Widerhall f a n d , bezeugte die W i d e r g a b e — eine starke, ausge-
prägte Leistung des Schubertchores, u n t e r Karl Rankl. So geschickt ge-
m a c h t , so breit in d e r M a s s e n w i r k u n g auch die Weillschen C h ö r e n a c h
Brechts W o r t e n sind, sie stehen an Originalität u n d K r a f t des E r l e b e n s den
Eislerschen nach. Die U r a u f f ü h r u n g e n f a n d e n in d e r M u s i k h o c h s c h u l e be-
geisterte A u f n a h m e . " 3 2
Der Musikkritiker, Dirigent und Komponist33 Klaus Pringsheim be-
merkte im „Abend":
„ E l e m e n t a r e r als Weill, d e r wohl ein wenig auf intellektuellen W e g e n in
die S p h ä r e des Arbeiterliedes k o m m t , wirkt H a n n s Eisler; weniger reich aller-
dings an N u a n c e n der T o n s p r a c h e , obgleich weniger primitiv im Chorsatz.
Auch bei Eisler geht die W i r k u n g nicht so von der Musik aus wie von ihrer
V e r b i n d u n g mit d e m W o r t ; die Textwahl wird e n t s c h e i d e n d ! So vor allem
in der Ballade v o m Streikbrecher, d e r e n grimmig ironischen T o n der M u s i -
ker wirkungssicher steigert. Starke M o m e n t e enthält das k u r z e Stück ,An
Stelle einer G r a b r e d e ' . A b e r d a n n k o m m t n o c h , z u m S c h l u ß des A b e n d s u n d

als H ö h e p u n k t , ein proletarisches K a m p f l i e d ‚Auf d e n S t r a ß e n zu singen',
eine K o m p o s i t i o n von u n e r h ö r t e r K r a f t des A u s d r u c k s , elementar, von
unwiderstehlicher Gewalt. Vielleicht sollte m a n es in d e r Tat ‚auf den Straßen s i n g e n ' . " 3 4
Vgl. auch „Die Rote Fahne" vom 3. 12. 192935.
Wenige Tage nach diesem Konzert sollte der Berliner Schubertchor im Rundfunk singen, darunter mit größter Wahrscheinlichkeit auch „Auf den Straßen zu singen", die Zensur verhinderte dies jedoch. „Der Berliner Sender hatte den Schubert-Chor für eine Veranstaltung engagiert. Als man ihm nun die Texte von fünf Chören des bekannten Komponisten Hanns Eisler und ein Stück von Kurt Weill vorlegte, lehnte der Rundfunk nach längerer Verhandlung wegen der Texte fünf dieser Chöre ab. Darunter befindet sich ein berühmtes Volkslied aus dem Jahre 1325 (!), das Geyer-Lied: ‚Wir sind des Geyers schwarze Haufen'."3 6
Auch die Musikzeitschriften berichten über die Eislerschen Chöre, wenn auch mehr am Rande, und nicht über das Berliner Konzert vom 1. 12. 29. Manfred Bukofzer geht auf eine spätere Aufführung von „Auf den Straßen zu singen" durch die Internationale Gesellschaft für Neue Musik ein37, während Hans F. Redlich in seinem Aufsatz „Neue Probleme der Chorkomposition" die Notenausgabe der Chöre bespricht.
„Diese Stücke . . . verleugnen keinen A u g e n b l i c k ihre parteipolitische Provenienz. Ja, m e h r n o c h , sie m a c h e n die T a t s a c h e ihrer k l a s s e n m ä ß i g
b e s t i m m b a r e n A b s t a m m u n g zum G e g e n s t a n d ihrer K u n s t : T e n d e n z , Utopie,

der Streikbrecher, . D e m o k r a t i e ' — G e s a n g d e r Besiegten, K u r f ü r s t e n d a m m
— so b ä u m e n sich die teils p a t h e t i s c h e n , teils ironisierenden Ü b e r s c h r i f t e n
gegen jeden Versuch distanzierter K u n s t b e t r a c h t u n g auf. D a ß diesen un-
gemein konzentrierten, mit u n f e h l b a r e r Zielsicherheit a u f g e b a u t e n C h ö r e n
eine furiose D e m a g o g i e i n n e w o h n t , eine M a c h t ü b e r p e r s ö n l i c h e r H a r a n g u e ,
wird Eisler als erster bereitwilligst bekräftigen. O b d e r S p a n n u n g s r a d i u s
p a r t e i d o k t r i n ä r e r T e n d e n z hier über d a s ästhetisch zulässige M a ß hinaus-
geht, m u ß j e d e r mit sich selbst a u s m a c h e n . D a ß diese M u s i k e n eine offen-
sichtliche O f f e n b a r u n g erstaunlichster Meisterschaft enthalten, sollten alle
wissen, u n d so ist die gewollte B e s c h r ä n k u n g , die der S c h ö p f e r d e m A k -
tionsradius seiner W e r k e wissentlich auferlegt h a t , u m derentwillen zu
b e d a u e r n , die sich Eislers parteipolitische Einstellung o d e r besser

Eislers
Verquickung h o h e r Kunst mit den F o r d e r u n g e n des T a g e s u n d der S t u n d e
nicht zu eigen m a c h e n k ö n n e n . " 3 8

Auf der einen Seite lobt Redlich ziemlich überschwenglich die „hohe Kunst" der Eislerschen Chöre39, was auch damit zu tun haben dürfte, daß der „Anbruch" die Hauszeitschrift des Verlags der Universal-Edition war und am Schluß des Artikels der Hinweis nicht fehlt, alle genannten Chorkompositionen seien dort erschienen. Auf der anderen Seite steht er dem Inhalt der Chorwerke mindestens reserviert gegenüber und versucht nach schlecht bürgerlicher Manier, die Inhalte von den Kompositionen zu trennen und zur Privatsache zu erklären. Dabei kommt es zu einigen Fehlschlüssen. So etwa, wenn Redlich die gravierende Differenz zwischen Demagogie und Agitation übersieht und fälschlicherweise meint, sich dennoch auf Eisler berufen zu können, oder wenn die im Klassenantagonismus begründeten objektiven Zensurschranken des spätbürgerlichen Kulturbetriebs (vgl. das Vorgehen des Rundfunks gegen die Aufführung Eislerscher und Weilischer Chöre) als das vermeintliche Resultat von Eislers subjektivem Willen hingestellt wird. Daß die „Verquickung von hoher Kunst mit den Forderungen des Tages" keineswegs nur eine Frage des individuellen „Sich-zu-eigen-Machens" ist, sondern mit bestimmten Entwicklungsstadien der bürgerlichen Gesellschaft insgesamt verbunden ist, belegt die Geschichte der bürgerlichen Kultur und Ästhetik selbst. Der bürgerlich-demokratische Komponist und Musikästhetiker Reichardt z. B. schreibt während der Aufstiegsphase des Bürgertums, die Funktion der höfischen Musikkultur durchschauend: „. . . mancher Fürst wendet so viel an Geiger und Pfeiffer daß diese mit ihrem Getöne das allgemeine Nothgeschrey seiner hungernden Unterthanen überschallen können . . ."40

Und an anderer Stelle: „Es ist in der Welt nichts, das die Gemüther sogar bis auf den innersten Grund öffnet, und jedem Eindruck so ausnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feierlichkeiten, und solche Veranstaltungen, wo ein ganzes Volk zusammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künstler diese Gelegenheiten die Gemüther der Menschen, derer sie da vollkommen Meister seyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der bey einer solchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eifer für die Rechte der Menschheit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrechen erfüllt, oder ungerechte und boshafte Seelen mit Scham und Schrecken geschlagen hat?"4 1

A n m e r k u n g e n

1 D i e t m a r Polaczek, R o t e F a h n e u n d B l a u e B l u m e , S ü d d e u t s c h e Z e i t u n g
30./31. 3. 1974, Nr. 76, S. 98.
2 H a n n s Eisler, Geschichte der deutschen A r b e i t e r m u s i k b e w e g u n g von 1848
(1934), in: H a n n s Eisler, Musik u n d Politik, Schriften 1 9 2 4 — 1 9 4 8 , Leipzig 1973
(= H E S) , S. 2 1 7 / 1 8 .
3 G ü n t h e r Mayer, Gesellschaftlicher und musikalischer Fortschritt. Z u H a n n s

Eislers Konzeption einer „Dialektik der M u s i k " . Beiträge z u r Musikwissenschaft,
Berlin (D D R) 1973, 15. Jg., H e f t 1/2, S. 13.
4 Vladimir Pozner, Notizen ü b e r H a n n s Eisler, in: Sinn u n d F o r m , S o n d e r h e f t
H a n n s Eisler 1964, S. 169.
5 G ü n t h e r M a y e r , a.a.O., S. 14.
6 T h e o d o r W. A d o r n o , Z u r gesellschaftlichen L a g e der Musik, in: Zeitschrift
für Sozialforschupg, 1932, 1, S. 124. H i e r z u auch G ü n t h e r M a y e r , a.a.O., S. 11.
7 H a n n s Eisler, U n s e r e K a m p f m u s i k , in: H E S S. 1 6 9 / 7 0 (M ä r z 1932).
8 Karl Marx, D a s K o m m u n i s t i s c h e Manifest, M E W , B d . 4, S. 477. D e r von
Marx analysierte Sachverhalt d e r K l a s s e n b i l d u n g ä u ß e r t sich auf vielfältige Weise,
so etwa in der Frage: „ W i e weit ist es nicht ü b e r h a u p t eine irrige Voraussetzung,
daß der heutige Mensch mit Musik, mit K u n s t im allgemeinen, etwas zu tun haben m u ß ? " (H a n s M e r s m a n n / H e i n r i c h S t r o b e l / H a n s Schultze-Ritter, Z u r Sozio-
logie der Musik, Melos, M a i n z 1930, 9. Jg., S. 85). A u c h w e n n hier die F r a g e
nach der n o t w e n d i g e n Möglichkeit von Kunst f ü r die ü b e r w ä l t i g e n d e M e h r h e i t
der Bevölkerung in ein z w a n g h a f t e s u n d Unfreiheit suggerierendes M ü s s e n ver-
kehrt ist, so h a n d e l t es sich hier i m m e r h i n n o c h u m eine Frage. O f f e n tritt j e d o c h
die Verteidigung des Bildungsprivilegs zutage, w e n n Musik z u m L u x u s erklärt
wird (so z. B. geschehen auf dem K o n g r e ß der Gesellschaft für M u s i k f o r s c h u n g
1974 in Westberlin auf d e m S y m p o s i u m 4); d e n n L u x u s ist g e r a d e d a d u r c h be-
stimmt, d a ß er n u r wenigen zugänglich ist u n d vor allem gar nicht j e d e r m a n n
zugänglich sein m u ß , d a L u x u s p e r d e f i n i t i o n e m nicht z u m L e b e n s n o t w e n d i g e n
gehört. N u r s o g e n a n n t e N e i d e r k ö n n e n d e m z u f o l g e d e n L u x u s d e r Privilegierten
beanspruchen wollen. W e r sich u m g e k e h r t trotz b e s c h r ä n k t e r L e b e n s v e r h ä l t n i s s e
ausnahmsweise d e n „ L u x u s M u s i k " leisten k a n n , d e r b r a u c h t auch keine Ver-
besserung seiner sozialen Lage.
9 „ D a s P r o b l e m der ‚Neuen Musik' ist ein soziologisches. N i e m a l s zuvor ist
die Masse derart vom Existenzkampf absorbiert w o r d e n , niemals h a t eine Zeit
weniger Gelegenheit gehabt, ihre G e d u l d , ihre Energie, ihre N e r v e n k r

a f t f ü r eine
Musik f r e i z u m a c h e n , die nicht ‚genossen', s o n d e r n erarbeitet u n d w o m ö g l i c h mit
der Partitur in der H a n d studiert w e r d e n soll. E s gibt n u r eine Möglichkeit. Nicht
die Masse ist an die ‚Neue Musik', s o n d e r n die , N e u e M u s i k ' ist an die M a s s e
heranzuführen. Mit a n d e r e n W o r t e n : A b k e h r von der Esoterik, v o m Sektiererischen,
Verzicht auf die Geste, Verzicht auf den l'art p o u r l ' a r t - S t a n d p u n k t , hinter d e m
sich gewisse R e p r ä s e n t a n t e n der ‚Neuen Musik' i m m e r n o c h verstecken." H a n s
Sahl, Krise des Geschmacks, Melos, M a i n z 1930, 9. Jg., S. 3.
10 H a n n s Eisler, Unsere K a m p f m u s i k , in: H E S S. 169.
11 P s e u d o n y m f ü r R o b e r t Gilbert. N a c h E b e r h a r d t K l e m m , H a n n s Eisler,
Berlin (D D R) , o. J „ S. 18.
12 H a n n s Eisler, U n s e r e K a m p f m u s i k , H E S S. 169.
13 Die Charakterisierung des C h o r k l a n g s mit „ g r o b u n d schwerfällig" erinnert
an gewisse Züge des Proletkults. Vgl. a u c h op. 14, 2 „ K u r z e A n f r a g e " .
14 L. v. Beethoven benutzt z. B. im A l l a - M a r c i a - T e i i des letzten Satzes der
9. Sinfonie (Tenorsolo: F r o h , wie seine S o n n e n) Stilmittel d e r f r a n z ö s i s c h e n R e v o -
lutionsmusik. Z u den B l a s i n s t r u m e n t e n treten die Piccolo-Flöte, Triangel, B e c k e n

und T r o m m e l neu h i n z u (die Streichinstrumente pausieren). Vgl. hierzu A r n o l d
Schmitz, Das r o m a n t i s c h e B e e t h o v e n b i l d , B e r l i n / B o n n 1927, S. 163 ff. G e o r g
Knepler, Musikgeschichte des 19. J a h r h u n d e r t s , Berlin (D D R) 1961, S. 5 5 2 f.
15 A n dieser Stelle wird b e s o n d e r s deutlich, d a ß im C h o r w e r k die M ä n n e r -
stimmen dominieren. W ä h r e n d die M ä n n e r s t i m m e n h ä u f i g geteilt sind, ist dies bei
den F r a u e n s t i m m e n n u r an sehr wenigen Stellen der Fall. Dies spiegelt die Z u s a m -
mensetzung der D A S B - C h ö r e wider, die zu einem b e t r ä c h t l i c h e n Teil aus M ä n n e r -
chören bestanden. In den gemischten C h ö r e n ü b e r w o g e n die M ä n n e r s t i m m e n . Eisler
schrieb d e m e n t s p r e c h e n d den größeren Teil seiner A r b e i t e r c h ö r e f ü r M ä n n e r c h ö r e .
16 U m das Ziel der Vortragszeichen — die Fixierung des d y n a m i s c h e n Aus-

drucks — zu erreichen, wendet sich ein Teil d e r Eislerschen Vortragszeichen gegen
häufig a n z u t r e f f e n d e C h o r s c h l a m p e r e i e n und e i n g e f a h r e n e G e w o h n h e i t e n .
17 Die sich e r g e b e n d e T o n f o l g e ist die V e r g r ö ß e r u n g der S o p r a n s t i m m e bei
„Auf, ihr B r ü d e r " (Takt 1 5 8 / 5 9) , w a s den Z u s a m m e n h a n g v o n R e f r a i n k e r n u n d
-erweiterung repräsentiert.
18 Vgl. die L o s u n g der A r b e i t e r b e w e g u n g : Alle R ä d e r stehen still, w e n n dein
starker A r m es will.
19 „ A u s der mikroskopischen N ä h e , in d e r u n s die G r o ß a u f n a h m e die Dinge
zeigt, k ö n n e n wir sie natürlicherweise ,in Wirklichkeit' niemals sehen. D u r c h den
besonderen Ausschnitt, d u r c h die b e s o n d e r e Perspektive d e r E i n s t e l l u n g erscheint
erst im Bilde d e r subjektive Deutungswil^e des Regisseurs. . . . D a s alles geschieht
durch die Beweglichkeit u n d die stete B e w e g u n g d e r K a m e r a . Sie zeigt nicht nur
immer neue Dinge, s o n d e r n auch i m m e r n e u e D i s t a n z e n u n d G e s i c h t s p u n k t e , u n d
das ist das historisch absolut N e u e an dieser K u n s t . " Béla Baläzs, D e r Geist des
Films, Halle 1930, S. 8 / 9 ; Reprint, F r a n k f u r t 1972.
20 A u c h w e n n die V e r w e n d u n g solcher K o r n p o s i t i o n s t e c h n i k e n insgesamt
nicht neu ist, so b e d e u t e n sie f ü r d i e C h o r m u s i k eine W e i t e r e n t w i c k l u n g und
stellen die A u s n a h m e d a r . (Vgl. Beispiel 2)
2 1 Im g e w o h n h e i t s m ä ß i g e n Liedertafelstil ist d a s E n d e einer P e r i o d e häufig
mit einem Z u r ü c k g e h e n von L a u t s t ä r k e u n d T e m p o v e r b u n d e n . Vgl. A n m e r k u n g 16.
22 „ D e r (sozialistische) Realist interpretiert d e n T e x t . " „ D e r Prüfstein für
den Realismus ist die Beziehung zwischen W o r t u n d M u s i k . " I m G e g e n s a t z dazu:
„In der Musik ist Illustration ein P h ä n o m e n der D e k o m p o s i t i o n . " Illustration
hieße, die K o m p o s i t i o n in zufällige Einzelheiten a u s e i n a n d e r f a l l e n zu lassen; ihr
Z u s a m m e n h a n g w ä r e nicht k o m p o n i e r t . Z i t a t e aus: V l a d i m i r P o z n e r , Notizen
über H a n n s Eisler, Sinn u n d F o r m , E i s l e r - S o n d e r h e f t , a.a.O., S. 167.
23 Ihr etwas differierender G e h a l t in der ersten S t r o p h e „. . . gegen die ganze
W e l t " f a n d seinen Niederschlag s c h o n zu B e g i n n des C h o r w e r k s in der Gegen-

überstellung von H a u p t s t i m m e u n d „ W e g D a ! " - R u f e .
24 H a n n s Eisler, Geschichte der d e u t s c h e n A r b e i t e r m u s i k b e w e g u n g von 1848,
H E S S. 223 (1934).
25 H a n n s Eisler, Einiges ü b e r die A u f g a b e n d e r A r b e i t e r c h o r b e w e g u n g , H E S
S. 1 9 1 / 9 2 (1933). — D e r H a n n s - E i s l e r - C h o r Westberlin w ä r e n a c h den Eisler-
schen Kriterien z u m Z e i t p u n k t d e r S c h a l l p l a t t e n a u f n a h m e von „ A u f d e n Straßen
zu singen" (1973), die parallel zu diesem B a n d erscheint, n o c h unter die kleinen
C h ö r e zu zählen gewesen. N e b e n d e r n o c h kurzen G e s c h i c h t e des C h o r e s ist dies die
Ursache, w a r u m d i e A u f n a h m e eher I n f o r m a t i o n s c h a r a k t e r h a t .
2 6 A n t o n von W e b e r n an H a n n s Eisler a m 19. 4. 1929. Sinn u n d F o r m , Son-
derheft H a n n s Eisler, a.a.O., S. 109.
27 Berliner B ö r s e n - C o u r i e r , 29. 1. 1929, Nr. 47.
28 Vgl. auch die Notiz in der „ R o t e n F a h n e " v o m 7. 8. 1929.
29 Melos, a.a.O., 1929, 8. Jg., S. 416.
30 „ D i e Welt am A b e n d " v o m 3. 12. 1929 (unsigniert). In seinen späteren
C h o r w e r k e n hat Eisler z u m Teil n o c h e i n f a c h e r e Mittel v e r w e n d e t , z. B. in den

beiden M ä n n e r c h ö r e n „ K o h l e n für M i k e " u n d „ D i e e r f r o r e n e n S o l d a t e n " op. 35
aus d e m J a h r e 1933.
31 „Berlin am M o r g e n " v o m 3. 12. 1929, unterzeichnet mit „ c h " .
32 „Vossische Z e i t u n g " vom 7. 12. 1929, M o r g e n - A u s g a b e Nr. 5 7 7 in d e r Bei-
lage „ D a s U n t e r h a l t u n g s b l a t t " (unsigniert).
33 Klaus Pringsheim, B r u d e r von K a t j a M a n n , schrieb u n t e r a n d e r e m a u c h
Arbeitermusik. „ D i e R o t e F a h n e " vom 12. 12. 1929 berichtet ü b e r seine W e r k e
z. B.: „ V o n den vier ‚Arbeiterliedern' K l a u s Pringsheims f ü r eine Singstimme u n d
Orchester zeigen — trotz unzulänglicher Texte — , F a b r i k g e s a n g ' u n d ein A r b e i t e r -
lied aus ‚Die M a s c h i n e n s t ü r m e r ' (musikalisch stark) A n s ä t z e zu einer wirklich
proletarisch-revolutionären M u s i k . " (D e r Artikel ist signiert mit „ D u r u s " , P s e u d o -
nym f ü r A l f r e d K e m é n y . Vgl. H E S S. 58, A n m e r k u n g 1.)
34 „ D e r A b e n d " , S p ä t a u s g a b e des „ V o r w ä r t s " v o m 5. 12. 1929, Nr. 570.
35 Z u m P r o g r a m m gehörten übrigens „drei antimilitaristische

slowakische
,Volkslieder', herrliche B a u e r n l i e d e r , in d e r vorzüglichen B e a r b e i t u n g f ü r M ä n n e r -
chor von Béla B a r t ö k . " (D e r Artikel ist signiert mit „ D u r u s " , P s e u d o n y m vgl.
Anmerkung 33.)
36 „ D i e Welt am A b e n d " v o m 11. 12. 1929. J a h r e s z a h l u n d R u f z e i c h e n sind
so in der „Welt a m A b e n d " a b g e d r u c k t . Die korrekte J a h r e s z a h l ist 1525. (Signiert
mit „ K " .)
37 M a n f r e d B u k o f z e r , R e v o l u t i o n ä r e Musik, Melos, a.a.O., 1930, 9. Jg., S. 443.
38 H a n s F. Redlich, N e u e P r o b l e m e d e r C h o r k o m p o s i t i o n . In: A n b r u c h ,
Monatsschrift für m o d e r n e Musik, Wien 1929, 11. Jg., S. 302. Seltsam m u t e t an,
daß Redlich in seinem A u f s a t z nicht auf op. 15 eingeht, o b w o h l es bereits im
Druck vorlag. In der ein J a h r späteren F o r t s e t z u n g des Artikels wird dies n a c h -
geholt: „ D e n n o c h herrscht in dem ganzen O p u s (= op. 14) noch eine gewisse
Dichte des Satzbildes vor, die erst in op. 15 . . . einem p o p u l ä r e n Stil Platz m a c h t .
Hier hat Eisler z u m ersten M a l e im guten Sinn volkstümliche T ö n e g e f u n d e n , die
dem singenden Arbeiter sicher g e m ä ß e r sind, als d e r in geistreichen A n t i t h e s e n
zugespitzte Intellektualismus der C h ö r e op. 10 u n d 13." „ D e r A n b r u c h " 1930,
12. Jg., S. 2 7 9 / 8 0 .
39 Redlich führt u. a. aus: „Bei n ä h e r e r B e t r a c h t u n g der Stücke (es liegen
mir op. 10, 13 u n d 17 vor) fällt d e r f o r m a l e R e i c h t u m j e d e r einzelnen N u m m e r
und die weit über das M a ß alles dessen, was m a n in letzten J a h r z e h n t e n Chorstil
zu n e n n e n pflegte, h i n a u s w a c h s e n d e Satztechnik auf. . . . Die Musik dieser C h ö r e
ist ebenso einmalig wie die Selbstverständlichkeit ihrer Technik. E i n s steht fest:
die H a n d , die diese Noten schrieb, war in der besten Schule gestählt w o r d e n . Wie
hier Linie gegen Linie geführt ist, t h e m a t i s c h e B e z i e h u n g e n z u m f o r m a l e n Prinzip
erhoben w e r d e n . . . — das ist ebenso erstaunlich. . . . E i n e eigentümliche Neigung
zu Leerklängen der Q u a r t u n d Q u i n t , gelegentliches E i n m ü n d e n in das S c h e m a
älterer K a d e n z f o r m e n sowie eine sehr persönliche, v o n allen a k a d e m i s c h e n F u g e n -

mechanismen sich a b w e n d e n d e I m i t a t i o n s t e c h n i k verleihen den Stücken oft einen
zarten archaischen S c h i m m e r , d e r zugleich mit der geruhigen f u n d a m e n t b e z ü g -
lichen A u s h a r m o n i s i e r u n g m a n c h e r Partien u n d d e r klar d i s p o n i e r t e n A r c h i t e k t u r
diese Kunstwerke den N i e d e r u n g e n p o l e m i s c h e r A k t u a l i t ä t vielleicht m e h r ent-
rückt, als es ihr S c h ö p f e r w a h r h a b e n will." (Redlich, a.a.O., S. 3 0 2 / 0 3 .)
40 J o h a n n Friedrich R e i c h a r d t , Ü b e r die musikalische A u s f ü h r u n g . In: M u s i -
kalisches K u n s t m a g a z i n , Berlin 1782, Bd. 1, S. 2 0 3 (R e p r i n t , H i l d e s h e i m 1969).
41 Fingerzeige f ü r den d e n k e n d e n u n d f o r s c h e n d e n d e u t s c h e n T o n k ü n s t l e r ,
a.a.O., S. 47.